



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2011

---

## **Kunstkommunikation**

Hausendorf, Heiko

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229301.509>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-49043>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Hausendorf, Heiko (2011). Kunstkommunikation. In: Habscheid, Stephan. Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation. Berlin: de Gruyter, 509-535.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229301.509>

# Kunstkommunikation

*Heiko Hausendorf (Zürich)*

1. Kunstkommunikation als Gegenstand der Linguistik
2. Zur Pragmatik und Semantik der Kunstkommunikation
3. Musterhafte Ausprägungen von Kunstkommunikation
4. Literaturverzeichnis

*Öl auf Holz  
24,1 × 15,2 cm*

Obgleich es eine lange und disziplinär vielseitige Tradition der Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Sprache gibt (s. u. Anm. 3), ist der Bereich der „Kunst“ in der Gesprächs- und Textlinguistik fast noch eine *tabula rasa*. Zwar gibt es Studien zu bestimmten Textsorten (insbesondere aus dem Bereich der Kunst- und hier speziell der Musikkritik (s. u. Anm. 31)) und Aktivitätstypen (insbesondere aus dem Bereich der Ausstellungskommunikation (s. u. Anm. 9)), sowie neuerdings auch vereinzelte Versuche, den Bereich der Kunstkommunikation als Gegenstand der Gesprächs- und Textlinguistik systematisch in den Blick zu nehmen (vgl. z. B. die Beiträge in Hausendorf 2007b). Der Vergleich mit anderen Kommunikationsbereichen der Gesellschaft erhellt aber sofort, dass wir über *Kunst* gesprächs- und textlinguistisch viel weniger wissen als über, sagen wir, *Gesundheit*, *Recht*, *Politik* oder *Wirtschaft*. In den Handbüchern zur Gesprächs- und Textlinguistik (Brinker et al. 2001:Kap. IX und 2000:Kap. XXII), in denen „Kommunikationsbereiche und ihre konstitutiven Gesprächstypen“ bzw. „Textsorten“ mit eigenen Artikeln vertreten sind, sucht man nach einem Kommunikationsbereich „Kunst“ vergeblich. Von einer linguistischen Typologie in diesem Bereich kann also keine Rede sein:

Ein Versuch, den gesamten Erscheinungsbereich der Kommunikation über Kunst zu erfassen, um auf sprachliche Gemeinsamkeiten zu stoßen, wurde in der Sprachwissenschaft bisher nicht unternommen. (Thim-Mabrey 2007:102)

Dafür mögen viele Gründe verantwortlich sein, über die hier nicht spekuliert werden soll. Allerdings wirft diese Nichtbeachtung die Frage auf, welchen theoretisch-konzeptionellen Status die in der Text- und Gesprächslinguistik gerne so genannten „Bereiche“ haben („Kommunikationsbereiche“ in den o. zitierten HSK-Bänden; „Handlungsbereiche“ im vorliegenden Sammelband), woher man also, anders gesagt, weiß, welche und wie viele solcher „Bereiche“ überhaupt anzusetzen sind.

Wenn man sich in dieser Frage nicht auf die Scheinevidenz des alltäglich Vertrauten verlassen möchte, ist man auf soziologische Theorien angewiesen. „Kommunikations-“ oder „Handlungsbereiche“ werden in diesem Artikel deshalb als Ausdruck von dem verstanden, was Soziologen und Soziologinnen die „funktionale Differenzierung“ moderner Gesellschaften (im Unterschied etwa zur „stratifikatorischen“, also auf Schichtzugehörigkeit beruhenden, Differenzierung älterer Gesellschaften) nennen. Bezogen auf „Kunst“ ist damit u. a. gemeint,<sup>1</sup>

- dass sich in der Neuzeit allmählich ein auf das Erleben und Behandeln von Welt als Kunst spezialisiertes, mehr oder weniger autonomes gesellschaftliches Teilsystem entwickelt, mit dem Kunstkommunikation gleichrangig neben andere spezialisierte Formen wie die politische, die Wirtschafts-, Glaubens-, Gesundheits- oder Rechtskommunikation tritt;
- dass sich im Kunstsystem eigenständige Organisationen herausbilden, die auf Mitgliedschaft beruhen (wie z. B. die „Zürcher Kunstgesellschaft“ oder die „Vereinigung Zürcher Kunstfreunde“) und in denen bzw. durch die Räume dafür geschaffen werden (wie im „Kunsthause Zürich“), die Welt anhand einer für die Kunstkommunikation konstitutiven Leitunterscheidung (wie „schön“ vs. „hässlich“ oder „stimmig“ vs. „nicht stimmig“) zu beobachten, zu thematisieren und zu verstehen;
- dass mit all dem eine hoch unwahrscheinliche, hoch voraussetzungsreiche Kommunikationspraxis möglich und nahegelegt wird, die unabhängig von konkreten Ereignissen und Personen zustande kommt und in und mit der darüber entschieden wird, was in der modernen Gesellschaft *als Kunst(werk)* erlebbar und behandelbar wird.

Kunstkommunikation, wie sie in diesem Artikel zum Gegenstand gemacht werden soll (Abschnitt 1), ist deshalb nicht nur und nicht einfach „Kommunikation über Kunst“, weder in empirischer noch in theoretischer Hinsicht. So wenig, wie man Rechtskommunikation als Kommunikation *über* Recht, politische Kommunikation als Kommunikation *über* Politik oder Wirtschaftskommunikation als Kommunikation *über* Geld angemessen versteht, so wenig versteht man das Spezifische der Kunstkommunikation, wenn man sie auf Kommunikation *über* Kunst reduziert. Der Ausdruck *Kunstkommunikation* soll vielmehr darauf verweisen, dass und wie in unserer Gesellschaft *mit* und *durch* Kunst-

---

<sup>1</sup> Die Theorie der funktionalen Differenzierung ist vor allem in der neueren soziologischen Systemtheorie Luhmannscher Provenienz zuhause. Vgl. grundlegend mit Bezug auf Kunst: Luhmann (1997b); allgemein zur funktionalen Differenzierung: Luhmann (1997a:Kap. 4).

werke(n) kommuniziert werden kann<sup>2</sup> – sei es innerhalb der organisierten Kommunikation unter ExpertInnen („KünstlerInnen“), AgentInnen („KunstvermittlerInnen“) und KlientInnen („Kunstinteressierten“) oder in der anwesenheits- oder erreichbarkeitsbasierten Kommunikation unter Laien (und Banausen). Das interessante Explanandum besteht darin, wie in der Kommunikation *über* Kunst Kommunikation *durch* Kunst ermöglicht und wahrscheinlich gemacht werden kann. Sprache ist daran maßgeblich beteiligt, und es ist die Aufgabe einer Linguistik der Kunstkommunikation, diese Anteile möglichst systematisch zu erfassen und zu beschreiben. Es geht hier und im Folgenden also um die *Sprache der Kunstkommunikation* – nicht um die Sprache(n) der Kunst (so der viel zitierte Titel von Goodman 1998) und auch nicht nur um die Sprache bzw. den Diskurs der Kunstwissenschaft (vgl. dazu Eroms 2002; Müller 2007).<sup>3</sup> Im Mittelpunkt des Artikels steht deshalb ein Beschreibungsmodell, das nachzeichnen soll, wie etwas sinnlich Wahrnehmbares (Sichtbares, Hörbares, Greifbares, ...) durch Sprechen und Zuhören bzw. durch Schreiben und Lesen *als Kunstwerk* in die Welt kommt (Abschnitt 2). Wie sich aus einer solchen Pragmatik und Semantik der Kunstkommunikation Umrisse einer linguistischen Typologie der Kunstkommunikation ergeben könnten, soll abschließend angedeutet werden (Abschnitt 3). Eine deskriptive Registratur von Gesprächstypen und Textsorten, die im „Betriebssystem Kunst“ typischerweise anzutreffen sind, wird damit allerdings nicht angestrebt. Dafür bedürfte es auch nicht der Linguistik, wenn eine solche Registratur überhaupt Sinn machen sollte.<sup>4</sup> Vielmehr soll auf exemplarische Weise gezeigt werden, dass und wie musterhafte Ausprägungen von Kunstkommunikation mit linguistischen Mitteln beschrieben werden können.

---

2 Vgl. dazu mit programmatischem Titel Lüddemann (2007a).

3 Den Unterschied kann man sich am Beispiel der *Musik* gut veranschaulichen: Einerseits kann man das Verhältnis von Musik und Sprache (Gemeinsamkeiten, Unterschiede, Grenzen und Möglichkeiten der Sprache,...) allgemein thematisieren (dazu gibt es eine reichhaltige, auch linguistische Literatur: vgl. z. B. die Hinweise bei Panagl 2001 und Löffler 2006). Andererseits kann man die Sprache der Kommunikation über Musik empirisch studieren (z. B. die Sprache der Musikkritik, wozu es z. B. fachsprachenlinguistische, aber auch musikwissenschaftliche Arbeiten gibt: s. u. Anm. 31). Zwischen diesen Perspektiven gibt es natürlich auch Überschneidungen. Ihnen wird aber nur selten systematisch nachgegangen (vgl. aber Thim-Mabrey 2001), und so gut wie keine Rolle spielt die Empirie der alltäglichen Kommunikation über Musik abseits der institutionalisierten und professionalisierten Musikreflexion. Dieser Befund scheint über den Bereich der Musik hinaus für den Bereich der Kunst verallgemeinerbar zu sein (s. u. Abschnitt 3).

4 Vgl. weiterführend zum „Betriebssystem Kunst“ z. B. die Beiträge in Wulffen (1994); als Überblick zum institutionellen Rahmen von Kunstkommunikation vgl. auch Lüddemann (2007a:53ff.).

Im Mittelpunkt des Artikels stehen also die linguistischen Beschreibungsmöglichkeiten der Kunstkommunikation – wo diese Kommunikation stattfindet und was Kunst „ist“, muss dafür nicht vorrangig beantwortet werden. Was es konkret heißt, das ein wahrnehmbares Etwas einen „Kunstakzent“ bekommt (wie man vielleicht in Anlehnung an Schütz 1971 sagen könnte), zeigt sich eben auch und gerade in der Kunstkommunikation selbst, kann also vordringlich als eine empirische Frage verstanden werden. Wir müssen unsere Ausführungen deshalb nicht mit einer Vorab-Definition von „Kunst“ oder einer allgemeinen Reflexion über das Verhältnis von Sprache und Kunst und einem dafür unabdingbaren Rückgriff auf kunstwissenschaftliche Theorie starten – auch wenn sich zeigen wird, dass die Kunstkommunikation natürlich nicht im luftleeren Raum stattfindet, sondern stets an Tradition (und damit auch an Traditionen sprachlich-elaborierter Selbstreflexion im Sinne von *Ästhetik*) anschließt. Das ist aber nicht das Thema des vorliegenden Artikels.

## 1. Kunstkommunikation als Gegenstand der Linguistik

Was ist „Kunstkommunikation“, und was könnte daran linguistisch interessant sein? Wir wollen zur Beantwortung dieser Frage an einen Fall denken, von dem unstrittig ist, dass er irgendetwas mit Kunstkommunikation zu tun hat und der hinreichend komplex ist, dass er uns eine Vorstellung von der Vielfalt möglicher Erscheinungsformen geben kann. Denken wir an eine „Ausstellung“<sup>5</sup> wie jene mit dem Titel „Georges Seurat. Figur im Raum“, die vom 02.10.2009 bis zum 17.01.2010 im „Kunsthaus Zürich“ stattfand. Alles, was daran linguistisch interessant sein könnte, muss etwas mit Kommunikation zu tun

---

5 Vgl. zur Bedeutung und Geschichte von Kunstausstellungen im Kunstbetrieb Huber, Loch & Schulte (2002) mit vielen vertiefenden Literaturhinweisen. Ausstellungen, zumal spektakuläre, sind oftmals auch Auslöser der Reflexion über Kunstkommunikation und die angemessene Sprache der Kunstkommunikation (vgl. als eindrücklichen Beleg z. B. Rilkes Briefe an seine Frau Clara Rilke anlässlich der großen Pariser Cézanne-Gedächtnisausstellung von 1907 (Rilke 1983) und als Kommentar Köhnen 2004), nicht zuletzt in der Kunst selbst (vgl. z. B. zu „Ausstellungs-Ausstellungen“ Wulffen 1994:188ff.). Gelegentlich ist daran auch die Linguistik als Disziplin beteiligt: vgl. z. B. das begleitend zur (letzten) „documenta 12“ an der Universität Kassel (Institut für Germanistik) entstandene Projekt „Kunst-Sprache-Öffentlichkeit. Kommunikationsraum documenta 12“, das sich eine sprachwissenschaftliche Aufarbeitung des (primär öffentlichen) „documenta-Diskurses“ zum Ziel gesetzt hat (<<http://www.spracheundkunst.de/index.htm>> Stand: 01.12.2010); vgl. dazu auch Gardt (2008).

haben, stark vereinfacht gesagt also damit, dass „einer dem Anderen etwas über die Dinge“ zu verstehen gibt.<sup>6</sup> Naheliegende Erscheinungsformen davon finden sich überall dort, wo die fragliche „Ausstellung“ in irgendeiner Weise thematisiert wird, sei es schriftsprachlich in Ankündigungen und Anzeigen in den Printmedien oder in der „Katalog“ genannten Publikation zur Ausstellung (Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich 2009); sei es gesprochensprachlich während des Besuchs der Ausstellung und beim nachträglichen Gespräch über das Gesehene, bei der Teilnahme an einer „Führung“ oder beim Hören des „audioguides“. In diesen und unzähligen anderen Fällen wird das als Kunstwerk Ausgestellte ausdrücklich zum Thema des Redens und Zuhörens, Schreibens und Lesens. Kunstkommunikation erschöpft sich allerdings nicht in solchen Formen der Kommunikation *über* Kunst. Sie ergibt sich auch und gerade vor dem Kunstwerk selbst, im Moment der Wahrnehmung des Werkes, wenn mit und durch Kunst kommuniziert wird, das Kunstwerk also nicht (nur) zu den „Dingen“ gehört, über die „einer dem Anderen“ etwas zu verstehen gibt, sondern selbst die Erscheinungsform der Kommunikation ist, mit der und durch die „einer dem Anderen etwas über die Dinge“ zu verstehen gibt. Dafür muss nicht unbedingt gesprochen und zugehört, geschrieben und gelesen werden. Kunstkommunikation ist – wie die Lektüre – nicht auf Interaktion und Kopräsenz angewiesen, und sie ist – anders als die Lektüre (im engeren Sinne) – nicht auf Schrift angewiesen.

Dass Kunstkommunikation auch dort, wo sie nicht ausdrücklich Kommunikation *über* Kunst ist, für die Linguistik interessant ist, muss man freilich erst zu sehen lernen. Für Kunstwerke, die zugleich und vor allem Sprachwerke (also Poesie) sind, hat Roman Jakobson diese Sichtweise bekannt gemacht: die von ihm vorgeschlagene „poetische Funktion“ ist ja der Versuch zu erklären, wie es zustande kommt, dass wir Sprachliches unter Kunstverdacht stellen und was genau das heißt (Jakobson 1972; vgl. auch Eco 1992). Aber was könnte die Linguistik damit zu schaffen haben, die Bilder von Seurat, die in der oben zitierten Ausstellung gezeigt wurden, als Erscheinungsformen

---

6 So hat es bekanntlich Bühler gesagt, um sein Organon-Modell zu entwickeln (Bühler 1982:24f.). Wie auch immer man hier weiter machen mag, um die Einheit der Trias von Information (Darstellung), Mitteilung (Ausdruck) und Verstehen (Appell) wird heute kein halbwegs anspruchsvoller Kommunikationsbegriff umhin kommen. Die hier gewählte Terminologie folgt Luhmanns Kommunikationsbegriff (in Klammern Böhlers Ausdrücke): Luhmann (1984:196f.) – Ob so etwas wie „ästhetische Erfahrung“ angemessen in einer solchen Begrifflichkeit erfasst werden kann, ist eine andere Frage (und ein vor allem in Anschluss an Adornos „Ästhetische Theorie“ viel diskutiertes Thema: vgl. z. B. die Beiträge in Forum für Philosophie 1993).

von Kommunikation zu analysieren? Und was könnte die Linguistik hier beitragen, was nicht bereits die einschlägigen Seurat-Experten und -Expertinnen gesagt und geschrieben haben? Warum sollte es ausgerechnet linguistischer Expertise bedürfen? Die Antwort ist nicht, dass Seurat im Grunde ein Sprachkünstler war (aber wer weiß?). Die Antwort liegt darin, den Gedanken der Kommunikation ernst zu nehmen: Das fängt mit der Frage an, was es heißt, dass diese Bilder „in einer Ausstellung gezeigt werden“. Die Bilder sind offenbar – anders z. B. als die Türen, Fenster, Böden, Steckdosen, Schalttafeln, die Damen- und die Herrentoilette, ... – nicht einfach da, sondern ihr Da-Sein im Sinne des Betrachtet-Werden-Sollens wird mit einigem Aufwand demonstriert und geradezu unübersehbar gemacht,<sup>7</sup> angefangen schon bei der Gestaltung des Raumes,<sup>8</sup> bei der Hängung der Bilder und ihrer Rahmung als ausgezeichnetes wahrnehmbares Etwas. Kein Moment der Wahrnehmung eines Bildes von Seurat im „Kunsthaus Zürich“ kann von diesem Zeigeaufwand abstrahieren.<sup>9</sup> Ihn zu untersuchen gehört also zur Analyse der Bilder als Erscheinungsform von Kunstkommunikation, zur Analyse von Kommunikation durch Kunst zwingend dazu – und wie von selbst ist dann (doch auch) wieder Sprache im Spiel, z. B. in Form des kleinen Kärtchens, auf dem unweit eines Bildes zu lesen ist „La Tour Eiffel (Der Eiffelturm), um 1889 // Öl auf Holz // 24,1 × 15,2 cm // Fine Arts Museum of San Francisco“ und das wir fast zwangsläufig mit sehen, wenn wir vor dem Kunstwerk stehen (und zu dem wir uns, um es lesen zu können, wie von selbst vorbeugen).

---

7 Dass es auch anders geht, dass man z. B. auch die Damen- und die Herrentoilette „zeigen“ und damit zum Ausstellungsobjekt machen kann, belegt der „gallery talk“ von Andrea Fraser als Beispiel einer Führung, die das unter Kunstverdacht stellt, was üblicherweise davon ausgenommen ist (vgl. dazu den Abdruck des Skripts dieser Führung: Fraser 2001).

8 Vgl. dazu Brian O'Dohertys instruktive Beschreibung des „white cube“: „Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fussboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so dass man jeden Schritt hört, oder aber er wird mit Teppichboden belegt, so dass man geräuschlos einhergeht und die Füße sich ausruhen, während die Augen an der Wand heften. [...] In dieser Umgebung wird ein Standaschenbecher fast zu einem sakralen Gegenstand, ebenso wie der Feuerlöscher in einem modernen Museum einfach nicht mehr wie ein Feuerlöscher aussieht, sondern wie ein ästhetisches Scherzrätsel“ (O'Doherty 1996:10).

9 Diese Implikationen werden auch aus kunstgeschichtlicher Perspektive herausgearbeitet, wenn es darum geht, die „Kunst des Ausstellens“ zu reflektieren (vgl. dazu mit weiteren Literaturhinweisen Locher 2002; dort ist auch vom „Zeigegestus“ des Ausstellens die Rede:21). Vgl. aus linguistischer Perspektive zur Ausstellungskommunikation am Beispiel eines erdgeschichtlichen Museums Kesselheim & Hausendorf (2007).

Wenn man den Fall der Kunstwerkbeschriftung, an dem man viel über Kunstkommunikation und ihre Musterhaftigkeit lernen kann, verallgemeinern wollte, könnte man auch sagen: Kommunikation *über* Kunst („Öl auf Holz, 24,1 × 15,2“) ist daran beteiligt, dass Kommunikation *durch* Kunst möglich und wahrscheinlich werden kann. Sie gehört zu jenem Zeigeaufwand, von dem unsere Ausstellungen ein beredtes Zeugnis ablegen. Und sie prägt entscheidend die Maximen, die für diese Kommunikation durch Kunst maßgeblich sind (z. B. die Fokussierung auf spezielle Materialien und Substanzen, auf Größen und Formate). Eine Antwort auf die Frage, weshalb die Linguistik Kunstwerke als Erscheinungsformen von Kommunikation beobachten soll, könnte also auch darin liegen, den Konstitutionsprozess von Kunst zu rekonstruieren: also nachzuzeichnen, wie im Reden und Schreiben über Kunst sinnlich Wahrnehmbares *als Kunstwerk* erlebt und behandelt wird und was genau das heißt.

Die Möglichkeiten der Beobachtung von Kunst als Erscheinungsform von Kommunikation sind mit dieser Fokussierung auf sprachliche Formen des Nahelegens und Ermöglichens von Kunstkommunikation natürlich nicht erschöpft. Aber es ist eine Perspektive, die für die Frage einer linguistischen Typologie der Kunstkommunikation besonders ergiebig erscheint. Sie steht deshalb im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen.

## 2. Zur Pragmatik und Semantik der Kunstkommunikation

Linguistische Arbeiten zur Kunstkommunikation haben sich bislang wie selbstverständlich auf Kommunikation *über* Kunst konzentriert, Kommunikation über Kunst mit Kunstkommunikation mehr oder weniger gleichgesetzt und das Gesamt der Vielfalt der Erscheinungsformen der Kommunikation über Kunst als Anwendungsbereich einer linguistischen Typologie der Kunstkommunikation verstanden (vgl. dazu Kindt 2007:55ff.; Thim-Mabrey 2007:99ff., 101f.), wobei, wie bereits einleitend vermerkt, Einigkeit darin besteht, dass „Kommunikation über Kunst im Gegensatz zu anderen Kommunikationsgattungen bisher keinen etablierten Untersuchungsbereich der Linguistik bildet“ (Kindt 2007:55).

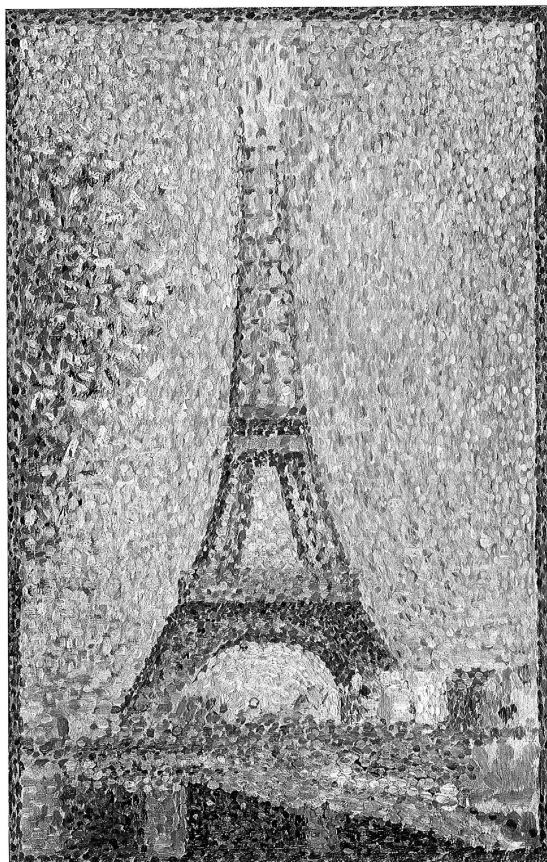
Die vorliegenden linguistischen Arbeiten haben sich vor allem auf Formen der Kunstkritik konzentriert (s. u. 3.) – ohne das Gesamt des öffentlichen „Kunstdiskurses“ mit in den Blick zu nehmen und ohne die analysierten Textsorten systematisch als Manifestation eines übergrei-



fenden Kunstdiskurses und seiner Mechanismen zu thematisieren.<sup>10</sup> Es ist klar, dass damit nur ein Bruchteil der Vielfalt der Erscheinungsformen von Kunstkommunikation erfasst worden ist, der zudem unter spezifischen Bedingungen steht: schrift- und drucksprachlich verfasst, massenmedial öffentlich verbreitet, oftmals institutionell gerahmt und mit stark musterhafter Ausprägung des Bewertens (vgl. dazu Thim-Mabrey 2007:102; s. auch u. 3.). Über die Phänomenologie des alltagsnahen Redens und Schreibens über Kunst, ihre Schauplätze und ihre Regel- und Gesetzmäßigkeiten wissen wir bis heute dagegen vergleichsweise wenig. Das gilt auch und gerade für die Situation „vor dem Kunstwerk“ (Hausendorf 2007b). Auch wenn die Situation vor dem Kunstwerk bekannt und berüchtigt ist für ihre sozialen Imperative (Ullrich 2003, 2007; Maquet 1986:17f.) und das „Kunstgespräch“ (Marin 2001) eine lange historische Tradition hat (Koch 2007), die beispielsweise innerhalb der Rhetorik gezielt neu belebt wird (vgl. Knappe 2007), sind empirische Untersuchungen der Kommunikation vor dem Kunstwerk auch außerhalb der Linguistik bis heute selten geblieben: Zu nennen wären hier neben sozialwissenschaftlichen Arbeiten in der Tradition der Ethnomethodologie<sup>11</sup> auch Arbeiten aus dem kunstwissenschaftlichen und -pädagogischen Kontext (vgl. als Überblick z. B. Peez 2000).<sup>12</sup>

Die Einengung von Kunstkommunikation auf Kommunikation über Kunst ist theoretisch und empirisch nicht unproblematisch (s. o. 1.). Man kann an diesem Bereich die Möglichkeiten einer linguistischen Analyse aber gut demonstrieren. Wir wollen dazu auf unseren Beispielfall der Seurat-Ausstellung und zunächst auf ein im Ausstellungsumfeld allgegenwärtiges und bereits zitiertes Phänomen von Kommunikation über Kunst zurückgreifen, das im Gegensatz zu vielen anderen Phänomenen der Kommunikation über Kunst kaum von der Kommunikation mit und durch Kunst abzutrennen ist. Im „Ausstellungskatalog“<sup>13</sup> begegnet es uns z. B. so:

- 
- 10 In ihrer Charakteristik als Vehikel des Kunstbetriebs der modernen Gesellschaft ist die Sprache der Kunstkritik bislang jedenfalls eher außerhalb der Linguistik thematisiert – und kritisiert worden: z. B. im Hinblick auf den Jargon der Kunstkritik (vgl. dazu z. B. Smolik 2001) und im Hinblick auf die Rhetorik der „Verklärung“ und der „Beschämung“ (Demand 2003, 2007).
- 11 Beispielhaft dafür sind die Studien von Christian Heath und Dirk vom Lehn (Heath & vom Lehn 2004; vom Lehn & Heath 2007), auf die wir noch zurück kommen.
- 12 Vgl. z. B. Peters (1996, 2000); S.-Sturm (1996); Krüger & Matthies (1988).
- 13 Ausstellungskataloge stellen charakteristische gedrucktschrift- und bildliche (Be-)gleiterscheinungen der Kunstkommunikation dar, die mit ihrer „attraktiven visuellen Präsentation als effiziente Marketingstrategie“ verstanden werden können (Locher 2002:24f.). Aus (text)linguistischer Perspektive sind sie in ihrer Musterhaftigkeit bislang meines Wissens noch nicht untersucht worden.



75  
 La Tour Eiffel  
 (Der Eiffelturm), um 1889  
 Öl auf Holz  
 24,1 x 15,2 cm  
 Fine Arts Museums of San Francisco

Fig. 1: Katalogseite zu „La Tour Eiffel“ (S. 137)

Gemeint ist der durch Linksbündigkeit, Größe, Abstand und Seitenlayout vom farbigen Bildabdruck klar abgegrenzte Schwarz-auf-Weiß-Textblock mit Ziffern und Buchstaben („75 // La Tour Eiffel // [...] of San Francisco“).<sup>14</sup> Trotz der Abgrenzungshinweise ergibt sich vertrautheitsabhängig, aber auch aufgrund von wahrnehmbaren Verknüpfungshinweisen, zu denen z. B. die relative Nähe des Textblocks zum Bild

14 Beschriftungen dieser Art sind in Ausstellungen allgegenwärtig – sie sind bislang vor allem ein Gegenstand der Museumspädagogik. Vgl. aus linguistischer Perspektive den Beitrag von Kesselheim, in diesem Band.

gehört (beides steht auf der gleichen Seite: 137), eine Bild-Text-Relation: Was kleingedruckt geschrieben steht, muss irgendetwas mit dem zu tun haben, das wir aufgrund seiner Darstellungsprominenz (Farbe! Größe!) nicht umhin können, stets mit wahrzunehmen: das Bild über dem Textblock, das fast die ganze Seite einnimmt.<sup>15</sup>

Wenn wir uns das Geschriebene genauer anschauen, stoßen wir auf grundlegende sprachlich-kommunikative Regelmäßigkeiten der Kommunikation über Kunst. Man kann sie auf einer vergleichsweise abstrakten Ebene im Sinne von *Aufgaben* abzubilden versuchen, die irgendwie zu erledigen sind, wenn über Kunst gesprochen oder geschrieben wird und stößt dann auf immer wiederkehrende Grundfragen, auf die die Erscheinungsformen der Kommunikation über Kunst die empirische Antwort sind. Je nach Beschreibungstradition werden diese Aufgaben in der Literatur als „Aufgabenkataloge“, „Handlungsstrukturen“, „Strategien“, „kommunikative Ziele“, „Funktionen“ oder „Textfunktionen“ (so z. B. bei Kindt 1982, 2007 und Thim-Mabrey 2007) bezeichnet. Klar ist, dass damit auf die Pragmatik der Kommunikation über Kunst gezielt wird, auf die Dinge, die getan werden, wenn Kunst Thema der Kommunikation werden soll (in Anlehnung an Austins berühmte Wendung: vgl. dazu Hausendorf 2005:105ff.).

Zu den Grundfragen der Kunstkommunikation gehört, wenn wir auf unser Beispiel zurück kommen, die Festlegung des fraglichen Bezugsobjektes, des „es“, das im Mittelpunkt des Redens oder Schreibens stehen soll. Es muss klar sein, worüber etwas ausgesagt werden soll. Die Frage lautet so gesehen: *Worum geht es?* Als Problem gefasst, steht die Aufgabe des *Bezugnehmens* hinter dieser Frage. An dieser Stelle setzt das eingangs bereits genannte Zeigen ein: das Kunstwerk ist in einer Ausstellung nicht einfach „da“, sondern sein „Da-Sein“ wird demonstriert und präsentiert, in einem emphatischen Sinne gezeigt. In unserem Beispiel geschieht das vordringlich durch Hinweise aus der Gestaltung der Seite: Worum es geht, ist das fast den ganzen Raum der Seite einnehmende, zentrierte und aufwendig im Mehrfarbdruck auf speziell beschichtetem Papier gedruckte Bild. Der weiße Seitenrand liefert gewissermaßen das, was an der Ausstellungswand der aufwendig gefertigte Rahmen bietet, der im Katalog bezeichnenderweise nicht mit wie-

15 Es gibt einen thematischen Hinweis, der diesen Verdacht sofort bestätigt: Das, was man auf dem Bild sehen und vertrautheitsabhängig wiedererkennen kann, der Eiffelturm als bekanntes Pariser Bauwerk, wird im Textblock auch als solches identifiziert („La Tour Eiffel“). „...in der klassischen Malerei“, notiert R. Barthes, „sagte die Legende eines Bildes (diese kleine Zeile von Wörtern am unteren Rand des Werkes, auf die sich die Besucher eines Museums zuerst stürzen) klar und deutlich, was das Bild darstellt“ (Barthes 1983:76). „... Titel [...] bieten den Menschen, die danach so dürsten, den Köder einer Bedeutung dar.“ (ebd.) Wir kommen darauf noch zurück.

dergegeben wird.<sup>16</sup> Anwesende ratifizieren diese Rahmung in der Regel schon durch ihr Wahrnehmungsverhalten: Das „Zur-Schau-Stellen fokussierter Wahrnehmung“ (Hausendorf 2007a:31) beantwortet die Frage nach dem fraglichen Bezugsobjekt auf eine denkbar effektive und ökonomische Weise (vgl. auch Maquet 1986:25). Im Medium der schriftbasierten Kommunikation scheidet diese Art „wahrnehmungsabhängigen Bezugnehmens“ (von Polenz 1988:120f.) allerdings aus – es muss gleichermaßen durch andere Wahrnehmungshinweise kompensiert werden. Dazu zählen im Ausstellungskatalog die angedeuteten Mittel des Layouts. Und es kommt etwas Weiteres hinzu, das uns zum Textblock zurück führt: ein vertrautheitsabhängiges Bezugnehmen im Sinne des Identifizierens des Bezugsobjekts durch einen Namen („La Tour Eiffel“).<sup>17</sup> Die Nomenklatur des Katalogs, die sich an dieser Stelle bemerkbar macht, verstehen wir also als Beitrag zur Beantwortung der Frage, worum es geht. Sie macht das fragliche Werk benennbar. Zeigen und Identifizieren sind nur zwei der immer wieder auftretenden Möglichkeiten, das Problem des Bezugnehmens empirisch zu lösen. In der Kommunikation über Kunst finden sich unzählige weitere Formen, die diese Aufgabe zu lösen helfen. In dem „Der Eiffelturm“ betitelten Nachwort zum Ausstellungskatalog (Becker 2009) referiert der Autor mit dem Namen „Eiffelturm“ nicht auf das Werk von Seurat, sondern auf das gegen Ende des 19. Jahrhunderts fertig gestellte Bauwerk von Gustave Eiffel. Der Text beginnt wie folgt:

Paris 1887. Der 300 Meter hohe, 10000 Tonnen schwere Turm wurde binnen zwei Jahre von der Ingenieurfirma Gustave Eiffel & Cie. aus 18000 Stahlelementen erbaut, [...]. (Becker 2009:138)

Auf das Werk von Seurat wird erst im nächsten Absatz Bezug genommen:

Paris, Januar 1889. Der Turm ist zu vier Fünfteln fertiggestellt, als Georges Seurat ihn festhält. Die Holztafel, die er verwendete, ist 24 Zentimeter hoch und 15 Zentimeter breit. Das kleinformatige Gemälde, das sich heute im Fine Arts Museum in San Francisco befindet und von dort sozusagen auf Europareise geschickt wurde, war schon einmal im Kunsthaus Zürich zu Besuch, im Jahr 1917. (ebd.)

16 Wenn man genau hinschaut, sieht man, dass das Bild selbst – wie viele Arbeiten von Seurat – eine Art Rahmen aufweist, einen „farbigen, pointillistisch gemalten Rand“ (Becker 2009:138).

17 Die Relevanz des Identifizierens in der Kommunikation über Kunst hebt Thim-Mabrey hervor (Thim-Mabrey 2007:107); zum Identifizieren als einer „referenzunterstützenden Sprachhandlung“ vgl. von Polenz (1988:122); eine kurze Beispielanalyse zur Herstellung des Wahrnehmungswertes des Kunstwerks durch Mittel der Ko-Orientierung der Wahrnehmung durch Deixis und der Ko-Ordinierung von Bewegungen findet sich in Hausendorf (2010); eine detaillierte empirische Studie zur interaktiven Herstellung gemeinsamer Kunstwahrnehmung findet sich in vom Lehn & Health (2007).

In diesem Absatz, der sich fast wie eine Paraphrase des oben zitierten kleingedruckten Textblocks liest, ist es der Gattungsname „Gemälde“, mit dem das Bezugnehmen geleistet wird. Damit kommt über das Bezugnehmen hinaus bereits eine Prädikation zum Ausdruck: beim Werk Seurats handelt es sich um ein „Gemälde“ (ein „kleinformatiges“ zudem). Wie beiläufig wird darin bereits eine weitere Grundfrage der Kommunikation über Kunst beantwortet, die über die Frage, worum es geht, hinausweist auf die Frage, *was man darüber weiß*. Das Problem, das dahinter steht, ist das *Erläutern*, mit dem Wissen in die Kommunikation über Kunst einfließen kann. Eine Spur des Erläuterns findet man auch in unserem Textblock, wenn mit einer groben Zeitangabe vertrautheitsabhängig auf den Entstehungszeitpunkt des Werkes hingewiesen wird („um 1889“). Im Katalogtext kommt das hier eingesetzte Wissen historisierend zur Geltung („Paris, Januar 1889. Der Turm ist zu vier Fünfteln fertiggestellt, als [...]“, s. o.). Wir verstehen es als Antwort auf die Frage, was man über das Werk wissen kann und vielleicht wissen muss oder doch wissen sollte.

Das Erläutern wollen wir so definieren, dass es über das hinaus geht, was aus der Wahrnehmung des Bildes erschlossen werden kann und was man entsprechend vertrautheitsabhängig hinzufügen muss. Die Angabe des Heimatmuseums („Fine Arts Museum [...]“) würde in diesem Sinn also ebenfalls dazu gehören, weil man dem Werk nicht ansehen kann, wo es sich vor der Ausstellung im Zürcher Kunsthaus befand. Es gehört zum Hintergrundwissen, das in diesem Fall (anders als bei der Angabe des Entstehungszeitpunkts) einen Aspekt der Rezeptions- und Ausstellungsgeschichte des Werkes thematisiert.

Dagegen haben die weiteren Angaben im Textblock einen anderen Status. Sie thematisieren etwas, was mit der Beschaffenheit des Werkes zu tun hat und das im Prinzip der Wahrnehmung in der Situation vor dem Kunstwerk zugänglich ist und dem Werk im Prinzip angesehen werden kann: die Art der Materialien, aus denen das Werk besteht („Öl auf Holz“) und die Größe bzw. das Format des Werks („24,1 × 15,2“). Sowohl die Materialienangabe als auch die Formatangabe erweisen sich in ihrer zurückgenommenen, lakonisch-kühlen Sachlichkeit als stark musterhafte, textsortenindizierende Formen des Eingehens auf die Beschaffenheit des Werkes. Darauf kommen wir noch zurück (s. u. 3.). Hier soll uns zunächst interessieren, dass es in der Kommunikation über Kunst eine ganze Reihe von solchen Hinweisen gibt, mit denen der Wahrnehmungswert des Gesehenen (oder sonst wie Wahrgenommenen) durch das *Beschreiben* des Gesehenen und die Thematisierung des Wahrnehmens eingelöst wird. *Was kann man sehen (hören, schmecken, tasten, riechen)*, lautet die Grundfrage, auf die das Beschreiben die Antwort ist. Im Nachwort zum Ausstellungs-Katalog liest sich das Beschreiben so:



Fünf klar unterscheidbare Farben kommen für den Turm zur Anwendung: Kupferrot, Orange, Gelb, Hellblau und Dunkelblau. Die Farben sind ungemischt, in kleinen Flecken nebeneinander auf die Leinwand ((sic)) gesetzt. Aus einer gewissen Distanz mischen sich die Farben im Auge des Betrachters, die einzelnen Motive gewinnen an Klarheit, dennoch bleibt eine Unschärfe, da keine Linie die Konturen umreißt oder auch nur einzelne Flecken verknüpft. Der Eiffelturm ist transparent an seinem oberen Ende, und die Leinwand ((sic)) ist so bemessen, dass der Turm dort aufhört, wo er das Stadium seiner Konstruktion im Januar 1889 erreicht hatte. (ebd.)<sup>18</sup>

Wenn es um ein „Gemälde“ als Kunstwerk geht, stellt die Bezugnahme auf „Farben“ offenbar eines der typischen Mittel dar, um auf die Grundfrage des Beschreibens zu antworten. Daneben klingen hier noch „Motive“, „Linie(n)“, „Konturen“, und „Flecken“ an: Formen der Bezugnahme auf Gemalt-Gesehenes, für die sich, wie man leicht belegen kann, eine eigene Semantik der „Bildbeschreibung“ entwickelt hat.<sup>19</sup> Darüber hinaus findet sich in diesen Zeilen auch eine Thematisierung des Wahrnehmungsvorgangs selbst, wenn darauf hingewiesen wird, wie sich der Sinneseindruck mit „einer gewissen Distanz [...] im Auge des Betrachters“ zu verändern beginnt. Die Eigenlogik des Beschreibens (im Gegensatz zum Erläutern, s. o.) wird darin sehr deutlich: Natürlich ist auch das Beschreiben (wie schon das Wahrnehmen selbst), das belegen die Formulierungen, hochgradig wissensabhängig und voraussetzungsreich, aber im Gegensatz zum Erläutern suggeriert es die Unmittelbarkeit und Nachvollziehbarkeit einer empirischen, im Prinzip nachprüfbaren Beobachtung. In unserem kleingedruckten Textblock kommt dieser für das Beschreiben typische Duktus in der kühlen Sachlichkeit der Beschreibung („Öl auf Holz // 24,1 × 15,2 cm“) zum Ausdruck.

Mit dem Bezugnehmen, dem Erläutern und dem Beschreiben haben wir drei für die Kommunikation über Kunst maßgebliche Aufgabenbereiche ausfindig gemacht, deren Spuren sich bereits im klein gedruckten Textblock zum Bild auffinden lassen. Daneben gibt es, wenn man die linguistischen Vorarbeiten zusammenfasst, noch mindestens zwei weitere Aufgabenbereiche: das Deuten und das Bewerten.

18 Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass der Autor im Zitat von „Leinwand“ statt Holz spricht: eine offensichtlich unzutreffende Beschreibung, die vielleicht mit einem Beschreibungsstereotyp für „Gemälde“ zu tun hat und jedenfalls zeigt, dass das Beschreiben als Aufgabe der Kunstkommunikation im Prinzip empirisch überprüfbar ist.

19 Das Schreiben ist, etwas technisch formuliert, eine „Vertextungsstrategie“ der Kunstwissenschaft (Eroms 2003). Entsprechend prominent ist es in der kunstwissenschaftlichen Reflexion (Panofsky 1974; Killy 1981; s. auch. u. in diesem Abschnitt die Hinweise zur *Ekphrasis*). Daneben ist die „Bildbeschreibung“ natürlich auch und gerade ein Thema der Deutschdidaktik: vgl. Wermke (1989); Ludwig & Spinner (1992); Dehn (2000); Feilke (2003); Kruse (2008); zu literarischen Bildbeschreibungen vgl. z. B. Eykman (2003).

Was mit dem *Deuten* gemeint ist, lässt sich ebenfalls mit dem Nachwort zum Ausstellungskatalog gut veranschaulichen, wenn es darin heißt:

Warum malte Seurat gerade dieses temporäre technische Bauwerk? [...] Sein analytischer Geist gewärtigte, dass der Turm eine außerordentliche Leistung der Ingenieure war, ein Triumph exakter Wissenschaften. Aber mehr noch, das himmelhohe Bauwerk hatte das Potenzial, diese technische Leistung auch in einer neuartigen ästhetischen Weise zu präsentieren, er trug alle Merkmale eines Symbols. Es erstaunt nicht, dass Seurats Interesse geweckt war; [...]. (Becker 2009:138)

Die Frage nach dem „Warum“ ist es, die gleichsam hinter das zu Sehende geht und dazu die Vorstellung eines Künstler-Agens („Seurat“, „sein analytischer Geist“, „Seurats Interesse“) mobilisiert, mit der das Gesehene im Sinne einer absichtsvollen Handlung eines Künstlers sinnvoll gemacht wird. Natürlich ist diese traditionsreiche Bezugnahme auf den „Künstler“ oder „Autor“ nur eines der Mittel, mithilfe derer gedeutet werden kann. Aber es ist, allen Unkenrufen zum Tod des Autors zum Trotz, bis heute eines der wirkungsmächtigsten Deutungsmittel geblieben (Hausendorf 2006). Die Grundfrage der Kommunikation über Kunst, auf die das Deuten die Antwort ist, lautet: *Was steckt dahinter?* Im Gegensatz zur Pragmatik des Erläuterns, die die Gewissheit des Wissenden ins Feld führt, ist für die Pragmatik des Deutens die epistemische Modalität eines „unsicheren Für-Wahr-Haltens“ (von Polenz 1988:214f.) charakteristisch, mit der deutlich wird, dass sich die Deutung nicht von selbst versteht, sondern begründet und plausibel gemacht werden muss. In Äußerungen von Laien, die über Kunstwerke sprechen oder schreiben, kommt dieses unsichere Für-Wahr-Halten des Deutens in der Regel viel klarer zum Ausdruck als in der professionellen Rede des Experten.<sup>20</sup> Spuren einer epistemischen Modalität im Sinne der Begründung finden sich aber auch im Nachwort, aus dem wir mehrfach zitiert haben. Im ausgelassenen Passus innerhalb des letzten Zitates heißt es:

Nach der Lektüre der Essays in diesem Buch und beim Betrachten der Bilder wird evident, warum Seurat gerade dieses Motiv wählte. Sein analytischer Geist [...] ((Fortsetzung s. o.)) Es erstaunt nicht, dass [...]. (ebd.)

Die Hinweise auf so etwas wie „Evidenz“ („wird evident“, „erstaunt nicht“) bezeugen einen Formulierungsaufwand, den wir im Sinne der besonderen Modalität des Deutens interpretieren.

Schließlich das *Bewerten*. Es ist vielleicht die vordergründigste Aufgabe der Kommunikation über Kunst, nicht nur innerhalb der

20 Vgl. Äußerungen von Laien zu „The Italiens“ von Cy Twombly, wie sie bei Hausendorf (2005) belegt werden.

Kunstkritik, sondern auch im Alltag („Und? Hat's Dir gefallen?“). Es antwortet auf die Frage *Was ist davon zu halten?* Empirische Formen des Bewertens reichen von der Darstellung von Subjektivität (Gefallen und Missfallen) und Affektivität (Eindruck) bis hin zur Darstellung des künstlerischen Rangs (Urteil). Letzteres wird hier als eine speziell in der Kunstkritik erwartbare Dimension des Bewertens verstanden. Christiane Thim-Mabrey (2007:106f.) versteht darunter eine eigene Aufgabe des „Deklarierens“, die darin besteht, durch einen „Kritiker“ den „Rang“ eines Kunstwerks „beurteilen und öffentlich feststellen zu lassen“. Spuren des Bewertens im Sinne der Festlegung des Rangs und Wertes des Kunstwerks finden sich auch im Nachwort zum Ausstellungskatalog:

Georges Seurat erwies sich als Künstler auf der Höhe seiner Zeit. Und er ging einen Schritt voraus: Dieses Bild repräsentiert bis heute den Inbegriff seiner künstlerischen Fähigkeiten, seiner Kunst und mehr noch, es ist das erste farbige Dokument eines zukünftigen Denkmals, gleichsam in statu nascendi. (ebd.)

Auch wenn in diesem Zitat nicht ausdrücklich vom „Rang“ die Rede ist, zeigt sich doch deutlich, dass es darum geht, das „Bild“ und den „Künstler“ in ihrer historischen und künstlerischen Bedeutung zu würdigen. Die Vorstellung der *Avantgarde*, die hier anklingt („Und er ging einen Schritt voraus“), ist jedenfalls ein typisches Mittel des Bewertens, speziell in der professionalisierten Rede über Kunst.

Die hier skizzierten Grundfragen der Kommunikation über Kunst bezeichnen einen „Aufgabenkatalog“ (Kindt), wie er in den neueren linguistischen Arbeiten<sup>21</sup>, aber auch in Arbeiten aus anderen Disziplinen<sup>22</sup> ähnlich belegt werden konnte. Damit ist es allerdings nicht getan. Das linguistische Potential eines solchen Aufgabenkatalogs kann sich erst entfalten, wenn neben die Beschreibungsebene der Aufgaben noch weitere Beschreibungsebenen treten. Dazu gehört zunächst die Ebene der sogenannten „Mittel“. Auf dieser Ebene werden die Verfahren benannt und bestimmt, die zur Lösung der Aufgaben empirisch rekonstruiert werden können. Die empirische Rekonstruktion erfolgt dabei anhand der sprachlichen (und nichtsprachlichen) Formen. Sie sind als Formen zur Realisierung eines Mittels definiert. Die Mittel-Ebene stellt eine Abstraktion der pragmatisch-semanticen Funktion der Formen dar, auf der Formen-Ebene sind die für die Mittel-Realisierung relevanten

21 Wenn auch z. T. in etwas anderer Terminologie: Kindt (2007) spricht z. B. von „Sachverhaltsdarstellung“ (anstelle von Erläutern), Thim-Mabrey (2007) betont das Identifizieren (hier als Mittel des Bezugnehmens verstanden) und das Deklarieren (hier als Mittel des Bewertens verstanden).

22 Vgl. dazu z. B. Nape (2007:349ff.); vgl. auch das Modell zur Erfassung der Elemente der Kunstkritik z. B. bei Lüddemann (2004). Schließlich finden sich die g. Aufgaben auch in Idealisierungen verschiedener Typen von Kunstbetrachtern wieder (vgl. z. B. Wohlfahrt 1994 oder Barthes 1983:89f.).



grammatischen und lexikalischen Merkmale zu bestimmen. Die folgende Darstellung, die gegenüber älteren Darstellungen (Hausendorf 2005, 2006, 2007a) noch einmal ergänzt und modifiziert wurde, soll diese Ebenen der Beschreibung veranschaulichen:

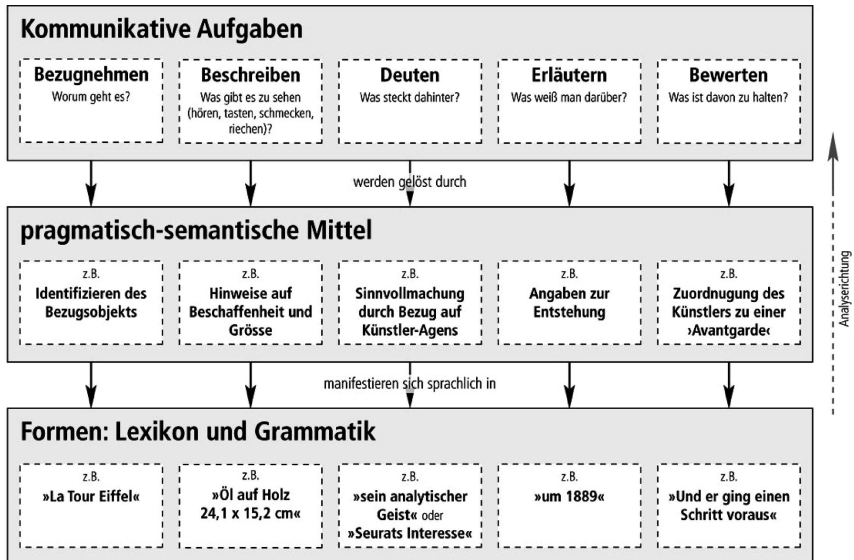


Fig. 2: Aufgaben, Mittel und Formen der Kommunikation über Kunst

Die Grundidee dieses Drei-Ebenen-Modells<sup>23</sup> besteht darin, vorfindbare Formen (z. B.: „Öl auf Holz // 24,1 × 15,2 cm“) als sprachliche Manifestation der Mittel (hier: Hinweise auf Beschaffenheit und Größe) zur Lösung einer kommunikativen Aufgabe (hier: Beschreiben) zu analysieren, so dass deutlich wird, welchen Beitrag das Sprechen bzw. das Schreiben über Kunst zur Kunstkommunikation leistet: Gezeigt werden soll, dass und wie mit der Art und Weise des Bezugnehmens, Beschreibens, Deutens, Erläuterns und Bewertens etwas sinnlich Wahrnehmbares *als* Kunstwerk erlebt und behandelt wird. Auf diese Weise soll der eingangs skizzierte theoretische Anspruch methodisch eingelöst werden, dass Kommunikation über Kunst dazu beiträgt, Kommunikation mit und durch Kunst zu ermöglichen und wahrscheinlich zu machen. Dafür ist eben gerade der unscheinbare kleingedruckte Textblock neben bzw. unter dem Werk hoch illustrativ: Er ist nicht nur Indikator einer

23 Die Unterscheidung von Aufgaben, Mitteln und Formen geht auf die Analyse von Erzählungen in Gesprächen und ein dafür entwickeltes Modell von erzähl- und zuhörkonstitutiven „Jobs“ zurück (Hausendorf & Quasthoff 1996).

Kommunikation über Kunst, sondern immer auch Faktor der Kommunikation mit und durch Kunst. Man kann das leicht daran ermessen, wie man mithilfe solcher Hinweise auf Beschaffenheit und Größe, zumal im Stil jener oben kurz angedeuteten Musterhaftigkeit, sofort einen Kunstverdacht herbeiführen kann, wenn man etwa eine x-beliebige Manuskriptseite an die Wand hängt und daneben ein Schildchen mit der Angabe *Blei auf Papier, 21 × 29,7* heftet. Darin liegt der Beitrag der Sprache an Kunstkommunikation, der theoretisch interessant und linguistisch en détail zu ermitteln ist. Er erstreckt sich über alle Aufgaben, Mittel und Formen und macht nachvollziehbar, in welchen Facetten und Spielarten Kunstkommunikation in unserer modernen Gesellschaft gegenwärtig möglich und wahrscheinlich ist.

Die Aufgaben, Mittel und Formen sind in einem strikten Sinn *phänomenologischer* Natur: Mit ihnen wird das nachgezeichnet, was sich in Texten und Gesprächen über Kunstwerke immer wieder als empirische Antwort auf die zugrunde liegende(n) Frage(n) findet. Weder geht es dabei um normative Vorstellungen von dem, was zum Sprechen und Schreiben über Kunst dazugehören sollte, noch beanspruchen die Aufgaben und die Mittel eine irgendwie geartete theoretische Ableitung, auch wenn sich auf allen Ebenen der Beschreibung sofort die Traditionen der professionalisierten Selbstreflexion der Kunstkommunikation (Kunstgeschichte, Ästhetik und Kunstkritik) bemerkbar machen. Das fängt schon bei der Ebene der Aufgaben an, wenn man beispielsweise an das Beschreiben und die dafür einschlägige Tradition der *Ekphrasis* denkt (vgl. dazu Klotz 2007; Boehm & Pfothner 1995) oder an das Bewerten in seiner Funktionalität für soziale Positionierungen und Kategorisierungen (vgl. dazu Kindt 2007 und Hausendorf 2005). Die *interdisziplinäre* Relevanz einer Pragmatik und Semantik der Kunstkommunikation liegt jedenfalls auf der Hand. Davon soll hier aber nicht die Rede sein.

Die Aufgabe, die sich hier linguistisch stellt, ist eine dezidiert rekonstruktive, und sie betrifft wohl in erster Linie die Ebenen der Mittel und die der Formen. Im Hinblick auf die Aufgaben besteht durchaus eine gewisse Konsolidierung des Forschungsstandes, wenn auch klar ist, dass die Aufgaben für sich genommen keineswegs exklusiv für Kunstkommunikation sind und keineswegs immer alle erledigt werden müssen, wenn Kommunikation mit und durch Kunst anlaufen soll. Das Gegenteil ist der Fall! Eine Lösung der sich hier ergebenden Fragen dürfte sich auf den Beschreibungsebenen, also jener der Mittel und jener der Formen, finden lassen. Diese Mittel und Formen sind bislang erst sporadisch und sehr ausschnitthaft untersucht.<sup>24</sup>

---

24 Empirisch motivierte Vorschläge zur Benennung der Mittel zur Lösung der genannten Aufgaben finden sich in Hausendorf (2005 und 2006).

Wie ausgehend von dem hier skizzierten Beschreibungsmodell eine Typologie der Kunstkommunikation sukzessive entwickelt werden könnte, soll im Folgenden exemplarisch gezeigt werden.

### 3. Musterhafte Ausprägungen von Kunstkommunikation

Eine linguistische Typologie der Kunstkommunikation muss an der Musterhaftigkeit des Redens und Schreibens über Kunst ansetzen. Musterhafte Ausprägungen des Bezugnehmens auf Kunstwerke, des Beschreibens, Bewertens, Deutens und Erläuterns von Kunstwerken finden sich überall dort, wo sich für wiederkehrende Problemstellungen der Kunstkommunikation routinehaft eingespielte Lösungen ergeben haben. Je nach Erscheinungsform haben wir es dann mit lesbarkeitsbasierten Textsorten oder anwesenheitsbasierten Aktivitätstypen zu tun. Und natürlich greifen beide Erscheinungsformen kunstkommunikativer Routinen empirisch in vielen Fällen ineinander.<sup>25</sup>

Kleingedruckte Texte der Art, die in der Nähe des Kunstwerks, das sie identifizieren, auf eigenen Textträgern angebracht sind („Öl auf Holz [...]“: s. o.), liefern dafür ein anschauliches Beispiel. Zum einen stellen diese *Beschriftungen* selbst eine eigenständige Textsorte dar, an der man zeigen kann, wie sich Musterhaftigkeit auf den Ebenen der Aufgaben, der Mittel und der Formen (s. o. Fig. 2) ergibt. Zum anderen handelt es sich um ein Phänomen der engen Verknüpfung von Lesbarkeit und Anwesenheit: Angebrachte Beschriftungen sind, anders als Zeitungen und Bücher, ortsfeste Texte, für die der Ort der Lektüre eine wichtige Lesbarkeitsressource darstellt (vgl. dazu Hausendorf & Kesselheim 2008; s. auch den Beitrag von Kesselheim, in diesem Band): Ihr Lesbarkeitspotential entfaltet sich durch das, was gleichzeitig bzw. kurz vorher und kurz nachher an diesem Ort noch wahrgenommen werden kann, d. h. in diesem Fall: das Kunstwerk selbst.

Wenn wir zunächst bei der Musterhaftigkeit der Beschriftungen bleiben, ergibt sich als erster Befund, dass offenbar nicht alle der o. g. Aufgaben mit dieser Textsorte bearbeitet werden: Weder finden sich Spuren des Bewertens, noch solche des Deutens. Dominant (aufgrund der Position und der Hervorhebung im Druck) ist die identifizierende Angabe des Titels bzw. Namens, also eine Erledigung der Aufgabe des

25 Der derzeitige Forschungsstand lässt es nicht zu, diese Perspektive systematisch zu entwickeln. Natürlich kann man eine Liste mit Erscheinungsformen von Kunstkommunikation präsentieren, aber das ist ja noch keine linguistische Typologie. Worauf es ankommt, ist die Ausarbeitung der Musterhaftigkeit der Erscheinungsformen. Das soll im Folgenden auf exemplarische Weise angedeutet werden.

Bezugnehmens mit dem Mittel der Identifizierung („La Tour Eiffel“) – wobei zusätzlich (auftretend in Form einer nachgestellten Zeitangabe: „um 1889“) auch noch erläutert wird. Neben das Bezugnehmen und Erläutern tritt zudem noch das Beschreiben (ebenfalls nachgestellt und durch Fehlen der Hervorhebung im Druck herabgesetzt: „Öl auf Holz [...]“). Wir wollen die angedeutete Gestaltung des Layouts als Hinweis nehmen, dass es sich beim identifizierenden Bezugnehmen um die Texthandlung handelt, der gegenüber das Erläutern und das Beschreiben im Sinne von „wobei“-Relationen als Nebenhandlungen untergeordnet sind (vgl. zur Terminologie Hausendorf & Kesselheim 2008:161ff.). Diese Relation zwischen Erläutern, Beschreiben und Bezugnehmen dürfte im Falle der fraglichen Beschriftungen musterhaft sein, d. h. sich als eine routinemäßige Lösung für eine in Ausstellungen rekurrente Problemstellung der Werkpräsentation eingespielt haben, die wir auch als solche wiedererkennen. Das setzt sich auf der Ebene der Mittel fort: Die Angabe eines Namens im Sinne eines Werktitels als Mittel zur Lösung der Bezugnahme funktioniert sogar noch dann, wenn ein solcher Titel verweigert wird („untitled“).<sup>26</sup> Für das Beschreiben scheint die Reduktion auf Beschaffenheit und Größe als einschlägiges Mittel musterhaft zu sein. Auf der Ebene der Formen finden wir hier die schon notierte Nüchternheit des Ausdrucks: symbolische Ziffernotation mit Multiplikationszeichen zur Angabe der Größe („24,1 × 15,2“), die an handwerklich-messtechnische Anforderungen erinnert; nicht weiter spezifizierte Stoffnamen (wie „Öl“ oder „Holz“), mit denen die verwendeten Stoffe benannt werden; eine formelhaft verkürzte Syntax mit ausgespartem Prädikat zur Beschreibung der Verwendung der Stoffe („Öl auf Holz“). Zusammengefasst ergeben diese Formen eine starke Wiedererkennbarkeit (und Parodierbarkeit) der Textsorte, die in der lakonischen Nüchternheit des Beschreibens (es ist nicht mehr als „Öl auf Holz“) scharf kontrastiert mit dem nicht selten anzutreffenden blumigen Jargon der Überhöhung und Beweihräucherung des Werkes innerhalb des Deutens und Bewertens (sehr anschaulich belegt z. B. bei Demand 2007).

Musterhinweise wie die auf den Beschriftungskärtchen lassen sofort einen Kunstverdacht entstehen, wenn sich in der Nähe ein geeignetes Objekt befindet. Lesbarkeit ist hier also, wie schon angedeutet, mit der gleichzeitigen bzw. zeitnahen Wahrnehmung des Kunstwerks verbunden, ja, mehr noch, Lesbarkeit ist hier immer schon dieser Wahrnehm-

26 Auf der Ebene der Formen hätte hier eine eigene Untersuchung zur Musterhaftigkeit von Werktiteln anzusetzen, die von vagen Bezugnahmen („Landschaft in Polen“) und konkreten Referenzen auf Welt („Der Eiffelturm“) über eine zählende Registratur bis eben hin zu „untitled“ reicht (vgl. dazu und zu einer Theorie des Titels aus kunstgeschichtlicher Perspektive Vogt 2006).

barkeit des identifizierten Kunstwerks untergeordnet (was die Größenverhältnisse schlagartig klar machen). Wer den Text der Beschriftung lesen will, muss zwangsläufig näher herantreten, als es die Betrachtung des Werkes erfordert.

Wir sind damit wie von selbst in der Situation vor dem Kunstwerk. Viel spricht dafür, dass die fraglichen Beschriftungen (wie der Ausdruck „Beschriftung“ schon nahelegt), nicht künstlich aus ihrem Kontext gerissen werden dürfen, wenn man den Verhältnissen nicht Gewalt antun will. So wie die Anordnung von Bild und Text im Ausstellungskatalog (s. o. Fig. 1) starke Hinweise zur Verknüpfung von Bild und Text und zur Abgrenzung nach außen (zur nächsten Seite mit Bild und Textblock) liefert, bietet auch die Anordnung von Bild und Schriftfeld an der Wand im Ausstellungsraum starke Hinweise auf Zusammengehörigkeit und Abgrenzung nach außen (zum nächsten Werk-Beschriftungsfeld-Ensemble). Eben das ist damit gemeint, dass in diesem Fall die Lesbarkeit der Beschriftung die Betrachtbarkeit des Werkes impliziert (und umgekehrt). Wenn man nicht länger als gegeben annimmt, dass die Einheit *Text* mit Schriftlichkeit zusammenfällt, der dann das Bild in seiner Bildlichkeit gegenübergestellt wird,<sup>27</sup> sondern die Einheit *Text* aus sprachlichen und wahrnehmbaren sowie vertrauthitsabhängigen Hinweisen rekonstruiert, könnte man auch von einer Textsorte „Kunstwerkbeschriftung“ sprechen, zu der das Werk selbst immer schon dazu gehört.<sup>28</sup>

Es ist interessant zu sehen, wie der Zusammenhang von Betrachten und Lesen, der sich hier textlinguistisch auftut, empirisch von anderer Seite erhärtet werden kann: Videoaufzeichnungen von Ausstellungsbesuchern vor dem Kunstwerk belegen mit typischen Laufwegen zur Einnahme unterschiedlicher Lese- und Betrachtungs“perspektiven“ (vom Lehn & Heath 2007) eindrücklich den hier postulierten Zusammenhang. Zugleich machen sie das *gemeinsame* Verweilen vor dem Kunstwerk analysierbar. Anders als im Fall der Buch- und Zeitungslektüre der Gegenwart fällt die Situation der Lektüre einer Kunstwerkbeschriftung häufig mit einer Interaktionssituation zusammen: Gemeinsam, d. h. in Wahrnehmungsreichweite anderer, die sich wechselseitig wahrnehmen können, wird betrachtet und gelesen.<sup>29</sup> Daraus ergibt sich eine

27 So allerdings das in der Linguistik wohl nach wie vor übliche Vorgehen, mit dem dann nach „Relationen zwischen Text und Bild“ gefragt werden kann (vgl. z. B. Stöckl 2004). Weiterführend(er) scheint z. B. das Konzept der „Sehfläche“ (vgl. z. B. Schmitz 2004:220ff., 2005 und zum weiteren Hintergrund Gross 1994).

28 Letztlich läuft das auf eine Problematisierung des Text-Kontext-Verhältnisses hinaus (vgl. dazu Kesselheim i. Dr.).

29 Sprachgeschichtlich erinnert diese Situation der gemeinsamen Lektüre an die gut belegte Praxis des gemeinsamen lauten Vorlesens und Zuhörens der frühen Neuzeit (z. B. von Flugschriften: vgl. Scribner 1981).

eigenständige Dynamik der Interaktion zwischen Betrachtern, die auch eigenständig zu analysieren ist (vgl. dazu vom Lehn & Heath 2007; Heath & vom Lehn 2004; Hooper-Greenhill et al. 2001). Auch in diesem Fall kann man von Musterhaftigkeit im Sinne eines anwesenheitsbasierten Aktivitätstyps („gemeinsamer Ausstellungsbesuch“) sprechen. Die dazu vorliegenden empirischen Untersuchungen belegen, dass für diesen Aktivitätstyp im Prinzip die kommunikativen Grundfragen relevant sind, die wir o. skizziert haben (s. Fig. 2). Von besonderer Prominenz scheint dabei das Bewerten zu sein:

Most of the time, conversations about paintings begin with an evaluative statement: an assertion as to the value, significance, or quality of a given painting. Through evaluations, viewers express their own conclusions about artwork. (Bruder & Ucok 2000:341; ähnlich argumentiert auch Silverman 1995, zit. n. Bruder & Ucok 2000:341)<sup>30</sup>

Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, dass schon das Bezugnehmen auf das Kunstwerk im Sinne der Zur-Schau-Stellung fokussierter Wahrnehmung für diesen Aktivitätstyp konstitutiv sein dürfte. Was immer aufbauend darauf noch an verbalen Beschreibungs-, Erläuterungs-, Deutungs- und Bewertungsaktivitäten folgen mag (Hausendorf i. Dr.), die Interaktion vor dem Kunstwerk ist auf Sprache nicht angewiesen und die Analyse entsprechend nicht auf Sprachliches zu reduzieren (wie vom Lehn & Heath 2007:152 zu recht betonten). Gerade die Demonstration von Wahrnehmungsmuße, die den Wahrnehmungswert eines Objektes hervorhebt, ist ein kaum überschätzbarer Indikator und Faktor für das Anlaufen von Kunstkommunikation (Oevermann 1996 aus soziologischer Perspektive; Eco 1992 schon mit Verweis auf die russischen Formalisten). Gleichwohl „wissen (wir) bisher jedoch nur wenig darüber, wie Besucher vor Kunstwerken Informationen, die ihnen durch Beschriftungen, Kataloge oder technische Systeme angeboten werden, in Interaktion verwenden, wenn sie Kunstwerke betrachten“ (vom Lehn & Heath 2007:166).

Es gibt eine Musterhaftigkeit der Sensorik und Motorik, der Wahrnehmungen und Bewegungen vor dem Kunstwerk: hingehen, zeigen, anschauen, verweilen und weitergehen („Konfigurationen“), die die Basis dafür liefert, dass dann von Fall zu Fall auch gemeinschaftlich beschrieben, gedeutet, bewertet und erläutert werden kann.

30 Bruder & Ucok 2000 weisen neben „evaluation“ vor allem auf „attraction“ und „story telling“ hin. Die unter dem Stichwort „attraction“ präsentierten Beispiele wären aus der Perspektive des hier vorgestellten Beschreibungsmodells ebenfalls Belege für das Werten (in seiner affektiven Dimension). Die unter dem Stichwort „story telling“ präsentierten Beispiele liefern dagegen Belege für das Deuten: das Erzählen (in einem vergleichsweise weiten Sinn gebraucht bei den Autoren) wird gewissermaßen instrumentalisiert für die Beantwortung der Frage *Was steckt dahinter?*



Das Beispiel der Kunstwerkbeschriftungen belegt, dass und wie lesbarkeits- (und betrachtbarkeits)basierte Textsorten und anwesenheitsbasierte Aktivitätstypen ineinander greifen können. Für eine linguistische Typologie der Kunstkommunikation scheint das ein besonders instruktiver Fall zu sein, an dem man viel über die Spezifika der Kunstkommunikation im Vergleich beispielsweise mit der Gesundheits- oder Wissenschaftskommunikation lernen kann, innerhalb derer es mit der Situation etwa im Operationssaal oder im Labor durchaus strukturell ähnliche Verknüpfungen von lesbarkeitsbasierter Lektüre und anwesenheitsbasierter Interaktion gibt.

Was die Ausstellungskommunikation und die Rekonstruktion der hier auftretenden Textsorten und Aktivitätstypen betrifft, steht die linguistische Forschung noch am Anfang. Dagegen ist der Bereich der institutionalisierten und professionalisierten Kunstkritik, wie schon vermerkt, vergleichsweise gut untersucht. Steht im Falle der Kunstwerkbeschriftung, wie gezeigt, das Bezugnehmen als dominante Texthandlung im Vordergrund, ist es im Fall etwa der Konzertkritik das Bewerten im Sinne des Deklarierens, das als Haupthandlung zumeist schon im Titel angezeigt wird (vgl. dazu Thim-Mabrey 2001, 2007) und der das Beschreiben und das Erläutern untergeordnet sind (einschlägig dazu auch die „Verdikte über Musik“, die bei Geiger 2007 zugänglich gemacht und diskutiert werden).<sup>31</sup> Vorliegende Untersuchungen zur Filmkritik (Schnee 1995; Holly 2007) und zur Ausstellungskritik (Lüddemann 2007b) belegen, dass sich auch hier die o. g. kommunikativen Grundfragen der Kunstkommunikation finden lassen.

Der Vielfalt und der Unüberschaubarkeit der Literatur zur Kunstkritik (speziell der Literaturkritik)<sup>32</sup> als einer institutionalisierten, normierten und professionalisierten Kommunikationspraxis steht bis heute die Kargheit der Forschung zur alltäglichen Kunstkommunikation gegenüber: Zu nicht-öffentlichen, nicht-professionalisierten und nicht-gedrucktschriftlichen, also zu privaten und mündlichen Formen des Kommunizierens über Kunst unter Laien, in denen sich alltäglich bestätigt und entscheidet, was in unserer Gesellschaft *als Kunst* erlebt und behandelt wird, sind empirische Studien nach wie vor Mangelware. Das schränkt nicht nur unser Wissen über eine Typologie der Kunstkommunikation erheblich ein. Es zeigt auch, wie wenig wir empirisch nach wie vor über Prozesse der Kunstaneignung und die Alltags hermeneutik der Kunstrezeption wissen.

31 Vgl. zur Sprache der Musikkritik auch Böheim (1987); Beile (1997) und Löffler (2006); vgl. zu Bewertungen von Musik in literarischen und ästhetischen Texten auch Custodis (2009).

32 Vgl. dazu die in der Bibliographie bei Thim-Mabrey (2007) zusammengestellten Titel.

#### 4. Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: *Cy Twombly*. Berlin 1983.
- Becker, Christoph: „Nachwort. Der Eiffelturm.“ In: *Georg Seurat. Figur im Raum*. Hg. v. Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthau Zürich. Ostfildern 2009, 138.
- Beile, Birgit H.: *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken. Fachsprachenlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*. Frankfurt/Main, Bern 1997.
- Böheim, Garielle: *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung*. Innsbruck (Institut für Germanistik) 1987.
- Boehm, Gottfried u. Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995.
- Brinker, Klaus, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann u. Sven Frederik Sager (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Textlinguistik Halbbd. 1. Berlin, New York 2000.
- Brinker, Klaus, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann u. Sven Frederik Sager (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Gesprächslinguistik Halbbd. 2. Berlin, New York 2001.
- Bruder, Kurt A. u. Ozum Ucock: „Interactive Art Interpretation: How Viewers Make Sense of Paintings in Conversation.“ In: *Symbolic Interaction* (2000) H. 23/4, 337–358.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart, New York 1982.
- Custodis, Michael: *Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten*. Münster u. a. 2009.
- Dehn, Mechthild: „Zu einem Bild schreiben.“ In: *Praxis Deutsch* 27 (2000) H. 161, 26–28.
- Demand, Christian: *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*. Sprunge 2003.
- Demand, Christian: „Verklärung und Beschämung. Zur Sprache der Kunstkritik.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 265–281.
- Eco, Umberto: „Die ästhetische Botschaft.“ In: *Theorien der Kunst*. Hg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser. Frankfurt/Main 1992<sup>4</sup>, 404–428.
- Eroms, Hans-Werner: „Vertextungsstrategien in der Kunstwissenschaft.“ In: *Grenzüberschreibungen. Festschrift für Henrik Nikula zu seinem 60. Geburtstag*. Hg. v. Mariann Skog-Södersved, Christoph Parry u. Brigitte von Witzleben. Vaasa 2002, 47–54.
- Eroms, Hans-Werner: „Kunstwissenschaftliche Beschreibungstexte.“ In: *Schriftliche und mündliche Kommunikation. Begriffe – Methoden – Analysen*. Hg. v. Jörg Hagemann, Klaus Brinker u. Sven F. Sager. Tübingen 2003, 77–88.
- Eykman, Christoph: *Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst*. Heidelberg 2003.
- Feilke, Helmuth: „Beschreiben und Beschreibungen.“ In: *Praxis Deutsch* 30 (2003) H. 182, 6–14.
- Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Ästhetische Reflexion und kommunikative Vernunft*. Bad Homburg 1993.



- Fraser, Andrea: „Hier beginnt der ‚Damaged Goods‘-Gallery Talk.“ In: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Hg. v. Christian Kravagna. Köln 2001, 99–105.
- Gardt, Andreas: „Kunst und Sprache. Beobachtungen anlässlich der ‚documenta 12‘.“ In: *Literatur – Kunst – Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Achim Barsch u. Peter Seibert. München 2008, 201–224.
- Geiger, Friedrich: „Verdikte über Musik im 19. und 20. Jahrhundert.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 283–295.
- Goodman, Nelso: *Sprachen der Kunst*. Frankfurt/Main 1998.
- Gross, Sabine: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt 1994.
- Hausendorf, Heiko: „Die Kunst des Sprechens über Kunst. Zur Linguistik einer riskanten Kommunikationspraxis.“ In: *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*. Hg. v. Peter Klotz u. Christine Lubkoll. Freiburg/Breisgau 2005, 99–134.
- Hausendorf, Heiko: „Gibt es eine Sprache der Kunstkommunikation? Linguistische Zugangsweisen zu einer interdisziplinären Thematik.“ In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 15 (2006) H. 2, 65–98.
- Hausendorf, Heiko: „Die Sprache der Kunstkommunikation und ihre interdisziplinäre Relevanz.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007a, 17–51.
- Hausendorf, Heiko (Hg.): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München 2007b.
- Hausendorf, Heiko: „Interaktion im Raum. Interaktionstheoretische Bemerkungen zu einem vernachlässigten Aspekt von Anwesenheit.“ In: *Medialität der Sprache. Jahrbuch 2009 des Instituts für deutsche Sprache*. Hg. v. Arnulf Deppermann. Berlin, New York 2010, 169–198.
- Hausendorf, Heiko u. Uta Quasthoff: *Sprachentwicklung und Interaktion. Eine linguistische Studie zum Erwerb von Diskursfähigkeiten*. Opladen 1996.
- Hausendorf, Heiko u. Wolfgang Kesselheim: *Textlinguistik fürs Examen*. Göttingen 2008.
- Heath, Christian u. Dirk vom Lehn: „Configuring Reception. (Dis-)Regarding the ‚Spectator‘ in Museums and Galleries.“ In: *Theory, Culture & Society* (2004) H. 21 (6), 43–65.
- Holly, Werner: „Schreiben über Film(e). Linguistische Anmerkungen zur Beschreibung und Deutung von Bildern in Filmkritiken.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 225–242.
- Hooper-Greenhill, Eileen, Emma Hawthorne, Theano Moussouri, Rowena Riley, West Midlands Regional Museums Council u. Wolverhampton Art Gallery and Museum: *Visitors' Interpretive Strategies at Wolverhampton Art Gallery*. O. O. 2001.
- Huber, Hans Dieter, Hubert Locher u. Karin Schulte (Hg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*. Ostfildern-Ruit 2002.
- Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik.“ In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hg. v. Heinz Blumensath. Köln 1972, 118–147.

- Kesselheim, Wolfgang: „Wechselspiele von ‚Text‘ und ‚Kontext‘ in multimodaler Kommunikation.“ In: *Text-Zeichen und Kon-Texte. Studien zu soziokulturellen Konstellationen literalen Handelns*. Hg. v. Peter Klotz, Paul Portmann-Tselikas u. Georg Weidacher. Tübingen i. Dr.
- Kesselheim, Wolfgang u. Heiko Hausendorf: „Die Multimodalität der Ausstellungskommunikation.“ In: *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion*. Hg. v. Reinhold Schmitt. Tübingen 2007, 339–375.
- Killy, Walther: „Die Sprache der Bildbeschreibung.“ In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1981) H. 44, 1–8.
- Kindt, Walther: „Social Functions of Communication about Works of Art.“ In: *Poetics* (1982) H. 11, 393–418.
- Kindt, Walther: „Probleme in der Kommunikation über Kunst. Ergebnisse linguistischer Analysen und ihre Illustration.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 55–76.
- Klotz, Peter: „Ekphratische Betrachtungen. Zur Systematik von Beschreiben und Beschreibungen.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 77–97.
- Knape, Joachim: „Situative Kunstkommunikation. Die Tübinger Kunstgespräche des Jahres 2003 in historischer und systematischer Sicht.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 317–362.
- Koch, Nadia: „‚Sprechen über Kunst‘ in der Antike. Eine Topographie.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 299–315.
- Köhnen, Ralf: „Medienästhetik/1900. Rilkes Kunstlektüren und das neue Schreiben.“ In: *Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. Jutta Wermke zum 60. Geburtstag gewidmet*. Hg. v. Hartmut Jonas, Petra Josting u. Jutta Wermke. München 2004, 21–35.
- Krüger, Holger u. Klaus Matthies: „Visuelle Sozialisation und Kunstorientierung. Einige Aspekte zur Erforschung von Lebenslauf und Biographie.“ In: *Die horen* 33 (1988) H. 4, 82–96.
- Kruse, Norbert: „Kinder schreiben zu Bildern.“ In: *Literatur – Kunst – Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Achim Barsch u. Peter Seibert. München 2008, 243–259.
- vom Lehn, Dirk u. Christian Heath: „Perspektiven der Kunst – Kunst der Perspektiven.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 147–170.
- Locher, Hubert: „Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs.“ In: *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*. Hg. v. Hans Dieter Huber, Hubert Locher u. Karin Schulte. Ostfildern-Ruit 2002, 14–30.
- Löffler, Heinrich: „Originalität und Konvention. Zur Sprache der Musikkritik.“ In: *Wörter-Verbindungen. Festschrift für Jarmo Korhonen zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Ulrich Breuer u. Irma Hyvärinen. Frankfurt/Main, Bern 2006, 197–211.

- Lüddemann, Stefan: *Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richteramt zur Evaluationsagentur*. (Fernuniv., Diss.-Hagen, 2003). Wiesbaden 2004.
- Lüddemann, Stefan: *Mit Kunst kommunizieren. Theorien, Strategien, Fallbeispiele*. Wiesbaden 2007a.
- Lüddemann, Stefan: „Wie Kunst zur Sprache kommt. Anmerkungen aus der Sicht der Kunstkritik.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007b, 243–264.
- Ludwig, Otto u. Kaspar H. Spinner: „Schreiben zu Bildern.“ In: *Praxis Deutsch* 19 (1992) H. 113, 11–16.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main 1984.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* Teilbd. 2. Frankfurt/Main 1997a.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1997b.
- Maquet, Jacques: *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*. New Haven, London 1986.
- Marin, Louis: *Über das Kunstgespräch*. Freiburg/Breisgau 2001.
- Müller, Marcus: *Geschichte, Kunst, Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ‚deutschen‘ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*. Berlin, New York 2007.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the white cube*. Berlin 1996.
- Oevermann, Ulrich: „Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht.“ O. O. 1996.  
<<http://www.w-f-k.de/PDF-Dateien/Ulrich%20Oevermann,%20Krise%20und%20Musse.pdf>>  
(Stand: 01.12.2010).
- Panagl, Oswald: „Kunst und Sprache – Sprache als Kunst.“ In: *Moderne Sprachen. Zeitschrift des Verbandes der österreichischen Neuphilologen* (2001) H. 45/1, 1–22.
- Panofsky, Erwin: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst.“ In: *Aufsätze zu den Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. v. Hariolf Oberer u. Egon Verheyen. Berlin 1974<sup>2</sup>, 85–97.
- Peez, Georg: *Qualitative empirische Forschung in der Kunstpädagogik*. Hannover 2000.
- Peters, Maria (Hg.): *Blick – Wort – Berührung. Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther*. München 1996.
- Peters, Maria: „Erschriebene Grenz-Gänge. Wahrnehmung und ihre sprachliche Transformation in der Rezeption von Kunst.“ In: *„Was ist Kritik?“: Fragen an Literatur, Philosophie und digitales Schreiben*. Hg. v. Susanne Gottlob, Claudia Jost u. Elisabeth Strowick. Münster 2000, 231–246.
- von Polenz, Peter: *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. Berlin, New York 1988<sup>2</sup>.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe über Cézanne*. Hg. v. Clara Rilke. Frankfurt/Main 1983.
- S.-Sturm, Eva: *Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst*. Berlin 1996.

- Schmitz, Ulrich: „Bildung für Bilder. Text-Bild-Lektüre im Deutschunterricht.“ In: *Medien – Deutschunterricht – Ästhetik. Jutta Wermke zum 60. Geburtstag gewidmet*. Hg. v. Hartmut Jonas, Petra Josting u. Jutta Wermke. München 2004, 219–232.
- Schmitz, Ulrich: „Blind für Bilder. Warum sogar Sprachwissenschaftler auch Bilder betrachten müssen.“ In: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* (2005) H. 69, 187–227.
- Schnee, Christa: *Filmkritiken zwischen Information und Wertung. Untersuchungen zur Sprache der Filmkritik*. Dissertation. Frankfurt/Main 1995.
- Schütz, Alfred: „Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten.“ In: *Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag 1971, 237–298.
- Scribner, Robert W.: „Flugblatt und Analphabetentum. Wie kam der gemeine Mann zu reformatorischen Ideen?“ In: *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit. Beiträge zum Tübinger Symposium 1980*. Hg. v. Hans Köhler. Stuttgart 1981, 65–76.
- Silverman, Lois H.: „Visitor Meaning-making in Museums for a New Age.“ In: *Curator* (1995) H. 38, 161–170.
- Smolik, Noemi: „Sprache als Tarnung. Zum Stand der heutigen Kunstkritik.“ In: *Vom Kunststück, über Kunst zu schreiben. 50 Jahre AICA Deutschland*. Hg. v. Walter Vitt. Nördlingen 2001, 101–107.
- Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text Konzepte. Theorien. Analysemethoden*. Berlin, New York 2004.
- Thim-Mabrey, Christiane: *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*. Frankfurt/Main 2001.
- Thim-Mabrey, Christiane: „Linguistische Aspekte der Kommunikation über Kunst.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 99–121.
- Ullrich, Wolfgang: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*. Berlin 2003.
- Ullrich, Wolfgang: „„Ein bisschen dumm“ – die Rollen des Kunstrezipienten.“ In: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. Hg. v. Heiko Hausendorf. München 2007, 197–222.
- Vogt, Tobias: *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*. München 2006.
- Wermke, Jutta: *Die Bildbeschreibung – eine Frage des Standpunkts. Literaturästhetische und -didaktische Diskussion am Beispiel von da Vincis ‚Abendmahl‘*. Frankfurt/Main, Bern 1989.
- Wohlfahrt, Günter: „Das Schweigen des Bildes.“ In: *Was ist ein Bild?* Hg. v. Gottfried Boehm. München 1994, 163–183.
- Wulffen, Thomas (Hg.): „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive. Kunstforum.“ In: *Kunstform international* Bd. 125. Köln 1994, 50–58.
- Zürcher Kunstgesellschaft/Kunsthhaus Zürich (Hg.): *Georg Seurat. Figur im Raum*. Ostfildern 2009.